

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

Orlando e Ruggiero: appunti per un'analisi dei canti VII-XI del *Furioso*

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1470f6mx>

### Journal

Carte Italiane, 1(10)

### ISSN

0737-9412

### Author

Baldi, Andrea

### Publication Date

1989

### DOI

10.5070/C9110011274

### Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

---

---

## Orlando e Ruggiero: appunti per un'analisi dei canti VII–XI del *Furioso*

Questo intervento si propone di isolare alcuni segmenti del *Furioso* —reperiti entro la sequenza dei canti VII–XI—che recalcitrano all'immagine della solare armonia ariostesca, accreditata da larga parte della tradizione esegetica. Vista l'insufficienza di simile criterio, incapace di dar conto della mobile complessità del poema, è stato proposto il principio, complementare se non sostitutivo<sup>1</sup>, di una sensibilità non ignara di inquietudini epocali, o quanto meno di un'instabilità e di un disagio tenuti a freno da un vigile magistero letterario, ma trapelanti dalle maglie del poema, dal vario aggregarsi degli episodi.

Lo stesso ordinamento del testo, retto da una dinamica di moti eccentrici, spesso contrastanti, dall'intreccio di fughe e di inseguimenti, allude, per chi non voglia riposare sulle certezze acquisite delle formule canoniche, a una dispersione, alla rottura di un equilibrio—e fors'anche a una volontà di recupero delle simmetrie compromesse. Gioverà quindi segnalare alcuni luoghi paradigmatici o semplici indizi di ambiguità, da sottoporre a più scrupolosa disamina.

Sul piano compositivo e tematico il canto VII e—con minore coerenza—l'VIII si mantengono sul registro di meraviglioso, contesto di intendimenti allegorici, già adottato nel VI, sulla scorta di reminiscenze classiche. L'unica cesura tra la fine di questa sezione narrativa e l'inizio della seguente è data da un inserto riflessivo, secondo un uso ariostesco frequente ad inizio di canto:

Chi va lontan da la sua patria, vede  
 cose, da quel che già credea, lontane;  
 che narrandole poi, non se gli crede,  
 e stimato bugiardo ne rimane:  
 che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,  
 se non le vede e tocca chiare e piane.  
 Per questo io so che l'inesperienza  
 farà al mio canto dar poca credenza<sup>2</sup>  
 (VII, 1, 1-8).

L'ottava d'esordio anticipa la natura inconsueta della materia, mediante una comparazione tra il resoconto del poeta e le rivelazioni del viaggiatore al ritorno da remoti paesi; testimonianze accolte ambedue dall'incredulità del volgo. Ma se egualmente infruttuoso si teme l'esito del raccontare, la simmetria presuppone un'analoga escursione conoscitiva: « Chi va lontan da la sua patria, vede/ cose, da quel che già credea, lontane ». Come il pellegrino l'autore acquisisce elementi non presagiti, si addentra in regioni scarsamente esplorate; la diffidenza di ascoltatori poco duttili sarà da imputare a limitatezza, a magro corredo esistenziale e di cultura: « Per questo io so che l'inesperienza/ farà al mio canto dar poca credenza ».

Nel caso presente, quindi, la negazione di credito non corrisponde, come nell'ottica delle vicende riferite, a una frattura verità/ menzogna<sup>3</sup>, bensì alla miopia e all'insipienza di un lettore « sciocco e ignaro ». Ad altri destinatari s'appella l'Ariosto:

A voi so ben che non parrà menzogna,  
 che 'l lume del discorso avete chiaro;  
 et a voi soli ogni mio intento agogna  
 che 'l frutto sia di mie fatiche caro  
 (VII, 2, 3-6).

Rafforzata l'intesa con il suo pubblico di elezione—gli Estensi, in primo luogo<sup>4</sup>—, il narratore prosegue il girovagare in zone slontananti, ai limiti del fantastico. Nel concatenarsi degli eventi, l'oblio di Ruggiero assume valenze di simbolo: il cavaliere, catturato dalle attrattive di Alcina, cede alle lusinghe dell'*eros*<sup>5</sup>. Attraverso le vicissitudini esperite sull'isola—*locus amoenus* dalle coordinate geografiche imprecise, trasceso nel mito, anche letterario—si compie una faticosa e contrastata

*paideia*, che prevede l'errore e il superamento delle debolezze, secondo un lento processo di rinascita. In sintonia con simile disegno, a niente valgono i consigli di Astolfo, rimossi dagli allettamenti della venustà corporea<sup>6</sup>; ai sensi della favola, tuttavia, la caduta dell'eroe è in parte riscattata dall'agente magico: «La bella donna che cotanto amava, / novellamente gli è dal cor partita; / che per incanto Alcina gli lo lava / d'ogni antica amorosa sua ferita; / [...] / sì che scusar il buon Ruggier si deve, / se si mostrò quivi inconstante e lieve » (VII, 18, 1-4; 6-8). Come negli archetipi dell'epica, l'abbandono alla passione induce smarrimento, perdita della coscienza di sé, insensibilità ai doveri.

Nei diletti di quest'isola dell'oblio, Ruggiero, giusta il ritratto di Melissa:

[...] stava in giuoco e in ballo  
e in cibo e in ozio molle e delicato,  
né più memoria avea del suo signore,  
né de la donna sua, né del suo onore.

E così il fior de li begli anni suoi  
in lunga inerzia aver potria consunto  
sì gentil cavallier, per dover poi  
perdere il corpo e l'anima in un punto  
[...] (VII, 40, 5-8; 41, 1-4).

Ai paradigmi classici si aggiunge qui una risentita tensione, che individua nelle dissipatezze l'estinguersi della spiritualità e lo svanire di quell'«odor, che sol riman di noi / poscia che 'l resto fragile è defunto » (VII, 41, 5-6): in una formula di chiaro suggello cinquecentesco, consentanea a referti del *Cortegiano*<sup>7</sup>.

Il recupero di Ruggiero dal « regno effeminato e molle » avviene per ausilio della « gentil maga », figura proiettiva e intermediaria di Bradamante, e confida nei poteri di un altrettanto magico contravveleno, ovvero nell'anello fatato provvisto dalla donna. Lungo l'itinerario di formazione intrapreso con il volo sull'ippogrifo, il progenitore della schiatta estense si consegna alle cure di soggetti vicari, di interpreti allegorici del dissidio conoscitivo. Nell'opposizione tra le mollezze veneree e il rigore di una morale integra—sul piano sia degli affetti che del contegno virile e dello statuto eroico—è agevole rinvenire una variante contrastiva rispetto alla concentrazione passionale di Orlando<sup>8</sup>.

Se soltanto tramite la stremante marcia espriativa, costellata di insidie e di tentazioni, per una « via/ aspra, solinga, inospita e selvaggia » (VIII, 19, 3-4), Ruggiero approda al dominio del bene e riceve il conforto delle virtù cardinali<sup>9</sup>, questo raggiungimento sembra ancora minacciato dall'errore, o almeno sottoposto al contagio di una libera estroversione.

Tant'è che il cavaliere appare poco sollecito di ricongiungersi a Bradamante, cui deve la propria salvezza. Domato l'ippogrifo con il freno magico, il personaggio si concede un giro aereo del globo: « [...] potendogli or far batter le penne/ di qua di là, dove più gli era a grado/ volse al ritorno far nuovo sentiero [...] » (X, 69, 5-7). Quello di Ruggiero è un *tour* di svago, oltreché di apprendimento (« gustato il *piacer* ch'avea di gire/ cercando il mondo » [X, 72, 3-4]), non privo di agî: « Non crediate, Signor, che però stia/ per sì lungo camin sempre su l'ale:/ ogni sera all'albergo se ne già,/ schivando a suo poter d'alloggiar male » (X, 73, 1-4)<sup>10</sup>. Al fondo di meraviglioso si sovrappongono tratti realistici e venature d'ironia, mentre l'ansia di ricondursi all'amante sfuma in mobile curiosità:

E spese giorni e mesi in questa via,  
sì di veder la terra e il mar gli cale  
(X, 73, 5-6).

Di contro a questo temperamento volubile e spigliato, la cifra comportamentale di Orlando, al suo ingresso sulla scena del *Furioso*, assume carattere di consunzione violenta, di moto insonne e tormentoso, di lacerazione. Lo scorcio del canto VIII registra il turbamento del protagonista e le sue dure autoaccuse, seguendo l'aggravarsi del *raptus* erotico, fino al brivido allucinatorio. Al termine dell'*excessus mentis* onirico, la dedizione affettiva rompe gli argini del rispetto all'autorità e del vincolo di amicizia, e decreta l'inizio dell'« amorosa inchiesta »<sup>11</sup>. E' il prodromo di uno straniamento poi rovinoso; nel quadro di tale patologia l'abbandono dell'« onorata insegna » e la scelta di un « ornamento nero »—emblema, di provenienza pagana, della tenebra interiore—valgono come sintomi dell'insorgente alienazione. Allo spogliarsi degli esteriori connotati distintivi, sigle di virtù guerresca e marchi d'individualità, fa seguito il ripudio delle consuetudini familiari, agli albori di un processo culminante infine nel denudamento e nella bellicosità ferina:

Da mezza notte tacito si parte,  
 e non saluta e non fa motto al zio;  
 né al fido suo compagno Brandimarte,  
 che tanto amar solea, pur dice a Dio  
 (VIII, 86, 1-4).

Che del resto il confronto a distanza Ruggiero-Orlando non sia casuale, e pertenga anzi a un disegno meglio definitosi nella diacronia del *Furioso*, è dimostrato dalla cospicua giunta introdotta a questo punto nell'edizione del '32<sup>12</sup>. Mancavano infatti, nelle prime due versioni, l'intero episodio di Olimpia e i suoi correlati: sono quindi un apporto dell'ultima stesura le ottave 8-94 del IX canto, le ottave 1-34 del X e la sezione dell'XI compresa tra gli ultimi quattro versi dell'ottava 21 e l'ottantesima. La storia d'Olimpia s'interpone così tra la partenza d'Orlando alla ricerca d'Angelica e la prigionia del protagonista nel palazzo incantato d'Atlante.

Nel suo inseguimento cieco e affannoso—agli antipodi del disinvolto e confortevole vagabondaggio di Ruggiero—Orlando s'impegna dapprima a partecipare all'impresa contro Ebuda; vendica poi i torti resi a Olimpia da Cimosco, in un'avventura che presenta fisinomia analoga a quella già intervenuta a Rinaldo nei canti V e VI. Se la *quête* dell'amata si complica dunque per l'interferire del caso, l'operato dell'eroe non denuncia in questa circostanza flebile premura. Acquista al contrario valore di caratterizzazione, qualificando la tempra del personaggio: così, dinanzi alla prima richiesta di soccorso da parte dell'innominata « donzella » sul « battello », la risposta del paladino esclude qualsiasi riserva sulla sua tensione etica:

Orlando volse a pena udire il tutto,  
 che giurò d'esser primo a quella impresa,  
 come quel ch'alcun atto iniquo e brutto  
 non può sentire, e d'ascoltar gli pesa  
 [...] (IX, 14, 1-4).

All'originaria risoluzione si sovrimprime il nuovo indirizzo, giacché, in un incessante rovello, il protagonista « fu a pensare, indi a temere indutto, / che quella gente Angelica abbia presa » (IX, 14, 5-6). L'« inchiesta », innescata da un'inquietudine notturna, da un incubo angoscioso (« Senza pensar che sian l'imagin false / quando per tema o per

disio si sogna » [VIII, 84, 1-2]), sopporta adesso una diversione di natura affine a quell'esordio. E' ancora il pensiero di Angelica, o meglio una proiezione malcerta, un fantasma dell'amata, a guidare gli atti di Orlando:

Questa imaginazion sì gli confuse  
e sì gli tolse ogni primier disegno,  
che, quanto in fretta più potea, conchiuse  
di navigare a quello iniquo regno  
(IX, 15, 1-4).

Quanto il percorso di Ruggiero risulta lineare, seppur prolungato dall'arbitrio e dagli indugi dell'amante, tanto erratico e tortuoso riesce quello del campione cristiano, malgrado la volontà di questi. Anche la prevista missione a Ebuda viene rimandata da un'iniziativa più urgente; l'assenso all'appello di Olimpia (IX, 57, 3-8) suona ulteriore conferma di una qualità di integro e disinteressato spirito cavalleresco, né vien meno il ricordo del precedente avviso: « Il paladin s'affretta; che di gire/ all'isola del mostro avea desire » (IX, 58, 7-8).

Le vicende divaricate dei due cavalieri trovano comunque il più preciso termine di confronto e, al contempo, un chiaro indizio di relazione antitetica nel doppio episodio della lotta contro il cetaceo<sup>13</sup>. Nel primo di questi scontri è coinvolto Ruggiero, che, dinanzi alla visione di Angelica, esposta nella sua nudità scultorea (« Un velo non ha pure, in che richiuda/ i bianchi gigli e le vermiglie rose » [X, 95, 5-6]), interrompe la trasvolata. Come già addietro, il personaggio non resta insensibile al richiamo della bellezza, e il fascino femminile suggerisce una traslazione equivoca, in cui l'amata diviene effigie sostituibile, figura cangiante del desiderio:

E come ne' begli occhi gli occhi affisse,  
de la sua Bradamante gli sovenne.  
Pietade e amore a un tempo lo trafisse  
[...] (X, 97, 1-3).

La « pietade », tuttavia, soggiace ben presto a istinti vitali; ridotto il mostro all'impotenza con lo scudo magico, Ruggiero rivolge pressanti attenzioni alla preda tratta in salvo. In un impasto di ingredienti comici assume risalto la smania dell'irrequieto difensore:

Così privò la fera de la cena  
 per lei soave e delicata troppa.  
 Ruggier si va volgendo, e mille baci  
 figge nel petto e negli occhi vivaci  
 (X, 112, 5-8).

Il presagio drammatico del combattimento con l'orca, risolto peraltro in immagini di vivido figurativismo, viene rimosso da una scenetta salace e irriverente di foga sensuale, densa di allusioni, che richiama alla memoria il vano industriarsi dell' « eremita »<sup>14</sup>:

[...] il bramoso cavallier ritenne  
 l'audace corso, e nel pratel discese  
 e fe' raccorre al suo destrier le penne,  
 ma non a tal che più le avea distese.  
 Del destrier sceso, a pena si ritenne  
 di salir altri; ma tennel l'arnese:  
 l'arnese il tenne, che bisognò trarre,  
 e contra il suo disir messe le sbarre  
 (X, 114, 1-8).

Tanta furia inconsulta, rappresentata con pungente ironia nello scomposto disarmarsi del guerriero, in un accesso di voluttà (« Non gli parve altra volta mai star tanto/ che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava » [X, 115, 3-4]), smentisce i benefici della lezione di Logistilla e getta qualche ombra sulla fungibilità encomiastica dell'eroe, più avanti comunque ampiamente convalidata.

In questo frangente, la febbre dei sensi ottunde le virtù razionali dello spasimante, che, consentendo ad Angelica il ricorso all'anello fatato, patisce il debito scorno e assiste a uno dei riti di sparizione della fanciulla. I movimenti contratti del cavaliere divengono allora pantomima di un'irruente dissennatezza, di un avido quanto infecundo sovraccitamento:

Ruggier pur d'ogn'intorno riguardava,  
 e s'aggirava a cerco come un matto  
 [...] (XI, 7, 1-2);

e ancora:

[...] intorno alla fontana  
brancolando n'andava come cieco  
(XI, 9, 1-2)<sup>15</sup>.

Di tutt'altro timbro è la vicenda parallela di Orlando, a testimoniare un eroismo senza macchia, che confida soltanto nelle risorse del valore<sup>16</sup>. Diversa rispetto alla precedente risulta già l'impaginatura dell'episodio, impressa dal « disegno » del protagonista di abbattere la « fiera ». In questo quadro la presenza di una vittima—e, ancor più, di una figura caratterizzata—non riesce fattore determinante dello scontro. Tant'è che Orlando, al momento di ingaggiare la lotta, ignora le fattezze e l'identità della giovane:

[...]  
gli pare udire e non udire un pianto;  
sì all'orecchie gli vien debole e lasso.  
Tutto si volta sul sinistro canto;  
e posto gli occhi appresso all'onde al basso,  
vede una donna, nuda come nacque,  
legata a un tronco; e i piè le bagnan l'acque.

Perché gli è ancor lontana, e perché china  
la faccia tien, non ben chi sia discerne  
(XI, 33, 3-8; 34, 1-2).

Del soggetto sacrificale è possibile accertare solo la femminilità indifesa, la nudità quale dato primigenio, senza corredo di lusinghe: « nuda come nacque ». Mentre l'immagine di Angelica subito assumeva attributi di seduzione, anche nell'ornato del poema, e l'assenza di velami offriva fin dal principio un pretesto descrittivo: « la bellissima donna, così ignuda/ come Natura prima la compose./ Un velo non ha pure [...]./ Creduto avria che fosse statua finta/ o d'alabastro o d'altri marmi illustri/ Ruggiero [...] » (X, 95, 3-5; 96, 1-3).

Nella replicata sequenza narrativa l'incontro deve attendere, oltreché l'esito della « battaglia strana », la fine del combattimento con gli isolani. Si situa a quel punto l'individuazione:

Guarda, e gli par conoscer la fanciulla;  
e più gli pare, e più che s'avicina:

gli pare Olimpia; et era Olimpia certo,  
che di sua fede ebbe sì iniquo merto  
(XI, 54, 5-8).

La gradualità del ravvisamento dosa un sapiente effetto di sorpresa, distinto nelle fasi di una progressiva messa a fuoco. La *repetitio* del sintagma «gli pare», iterato in tre versi, crea un accumulo di tensione, che raggiunge il culmine nel secondo membro, in equilibrio instabile, per poi sciogliersi nel riconoscimento.

Ma ciò che segna il più deciso discrimine rispetto alla circostanza anteriore è la mancanza della tentazione, il bando di qualsiasi aspettativa erotica. A dare l'avviso dell'inconciliabilità di attitudini può valere una spia lessicale: se Ruggiero viene dipinto come «bramoso cavallier», assolutamente casti appaiono i desideri del protagonista:

*Brama* Orlando ch'in porto il suo legno entre;  
che lei, che sciolta avea da le catene,  
vorria coprir d'alcuna veste [...]  
(XI, 59, 3-5).

Su questa rettitudine inflessibile sembrano però proiettarsi anche riflessi meno confortanti; pare infatti che il narrante non neghi comprensione — o presti complice appoggio — alla vivacità passionale dell'amante più sbrigliato:

Qual raggion fia che 'l buon Ruggier raffrene,  
sì che non voglia ora pigliar diletto  
d'Angelica gentil che nuda tiene  
nel solitario e commodo boschetto?  
Di Bradamante più non gli sovieni,  
che tanto aver solea fissa nel petto:  
e se gli ne sovien pur come prima,  
pazzo è se questa ancor non prezza e stima  
[...] (XI, 2, 1-8).

Pur considerando il tono di giocondità dell'avventura — che è già nelle edizioni del '16 e del '21, di contro alla tarda giunta d'Olimpia —, si dovrà forse dedurne, per converso, un riverbero di «pazzia» su Orlando: nel senso attenuativo di eccesso di severità, di scarsa udienza concessa agli istinti e dunque di monomania amorosa.

Oltreché al profilo degli eventi, la sottolineatura del divario tra Orlando e Ruggiero è affidata a diverse gamme di reazioni, secondo un procedimento volto a lumeggiare tratti emotivi e accenti sentimentali. Al di là del contributo allo studio dei singoli caratteri, lo spoglio—esteso ad alcune figure preminenti—del complesso di tali inclinazioni, permette di seguire una linea di sviluppo del lavoro ariostesco<sup>17</sup>. La giunta del '32 rivela, al riguardo, un maturato principio costruttivo: giacché la dinamica di quegli impulsi, altrove aperta e spiegata, si fa processo interno, di cui traspaiono pochi segni vibranti. Su questa falsariga parrebbe possibile delineare una sorta di statuto dei personaggi, in ragione della differente fisionomia del loro sentire. L'innesco di simili affetti viene fornito per lo più dal fluttuare delle vicende amorose, ma non mancano motivi estravaganti.

Così, se un minimo di individuazione connota i sussulti rabbiosi di Alcina (VIII, 12, 1-8), un altro caso ibrido, in cui un farneticante proposito passionale non costituisce che l'agente esterno della circostanza avventurosa, è dato dal turbamento di Angelica, allorché la fanciulla, per il maleficio del frate-mago, approda su un'isola deserta. Nella rappresentazione delle inquietudini femminili prevalgono in esordio tocchi di matrice figurativa. Durante la fantastica traversata:

Ella tenea la vesta in su raccolta  
per non bagnarla, e traeva i piedi in alto.  
Per le spalle la chioma iva disciolta,  
e l'aura le facea lascivo assalto  
(VIII, 36, 3-6).

In questo bozzetto di genere le tinte emotive si stemperano in una velatura sottile, di un patetismo raccolto: «Ella volgea i begli occhi a terra invano, / che bagnavan di pianto il viso e 'l seno» (VIII, 37, 1-2). Nella sobria resa poetica dell'attitudine della giovane affiora una percezione misurata del progressivo slontanare della riva («e vedea il lito andar sempre lontano / e decrescer più sempre e venir meno» [VIII, 37, 3-4]); ma l'annuncio del soprassalto intimo non va oltre il moto rattenuto dello sguardo e un pianto che diviene motivo di intenerimento estetico.

Anche lo sbarco sull'isola rispetta un canone illustrativo; la *silhouette* di Angelica si fissa in immagine levigata, conformandosi al modello di un'elegante statuaria, contro un suggestivo fondale notturno:

Quando si vide sola in quel deserto,  
 che a riguardarlo sol, mettea paura,  
 ne l'ora che nel mar Febo coperto  
 l'aria e la terra avea lasciata oscura,  
 fermossi in atto ch' avria fatto incerto  
 chiunque avesse vista sua figura,  
 s'ella era donna sensitiva e vera,  
 o sasso colorito in tal maniera  
 (VIII, 38, 1-8).

La marmoreità dell'effigie non esclude lineamenti di qualche vigore, tuttavia rimanda allo stereotipo della supplicante: « Stupida e fissa nella incerta sabbia, / coi capelli disciolti e rabuffati, / con le man giunte e con l'immote labbia, / i languidi occhi al ciel tenea levati » (VIII, 39, 1-4). L'icona di questa sospensione trepida richiede la glossa del narratore, non è di per sé sufficiente a dissuggellare il travaglio di sentimenti (« come accusando il gran Motor che l'abbia / tutti inclinati nel suo danno i fati » [VIII, 39, 5-6]). E quando il ritratto si anima (« Immota e come attonita stè alquanto; / poi sciolse al duol la lingua, e gli occhi al pianto » [VIII, 39, 7-8]), la perorazione rivolta alla Fortuna assume modi di aulica letterarietà nel consuntivo delle passate sventure.

Di contro ai toni, svarianti tra irosità ed estenuazione, dei temperamenti femminili, più mosse risultano le raffigurazioni dei due cavalieri, nelle quali l'inquietudine si traduce in un campionario di gesti e di scatti nervosi. Un esempio germinale di siffatto contegno è offerto dall'irrequietezza di Ruggiero, che vagheggia l'incontro notturno con Alcina:

[...] entrò ne' profumati lini  
 che pareano di man d'Aracne usciti,  
 tenendo tuttavia l'orecchie attente,  
 s'ancor venir la bella donna sente.

Ad ogni piccol moto ch'egli udiva,  
 sperando che fosse ella, il capo alzava:  
 sentir credeasi, e spesso non sentiva;  
 poi del suo errore accorto sospirava.  
 Talvolta usciva del letto e l'uscio apriva,  
 guatava fuori, e nulla vi trovava:  
 e maledì ben mille volte l'ora

che faceva al trapassar tanta dimora  
(VII, 23, 5-8; 24, 1-8).

La smania passionale del guerriero asservito al senso viene seguita nel vano groviglio di presentimenti, in un' incisiva modulazione di passaggi, dal desiderio che altera i dati percettivi (« sentir credeasi, e spesso non sentiva »), al disappunto della disillusione: « poi del suo errore accorto sospirava ». L'attesa diviene impaziente, detta un' inutile sequela di movimenti, e il fastidio trova sfogo nel moltiplicarsi di invettive contro gli indugi. In questo documento della frustrata aspettativa erotica, dove tutto è risolto in descrizione, l'Ariosto attinge a paradigmi classici: le *Heroides* ovidiane e le elegie di Tibullo; a conferma di un interesse appuntato sui roveli del personaggio, e inteso a restituire una psicologia ansiosa. L'unica, breve battuta vale come indizio di una nuova espansione immaginativa, propria della ritualità amorosa:

Tra sé dicea sovente: — Or si parte ella; —  
e cominciava a noverare i passi  
ch'esser potean da la sua stanza a quella  
dove aspettando sta che Alcina passi;  
e questi et altri, prima che la bella  
donna vi sia, vani disegni fassi.  
Teme di qualche impedimento spesso,  
che tra il frutto e la man non gli sia messo  
(VII, 25, 1-8).

I « vani disegni » e le proiezioni della fantasia turbata si compongono in una scena che acquista maggiore coerenza inventiva nella redazione del '32<sup>18</sup>. L'intervento correttivo è minimo, ma attesta un'intenzione di approfondimento della diagnosi emotiva. Quando l'attesa volge ormai al termine, si narra di Alcina che

[...] tacita n'andò per via secreta  
dove a Ruggiero avean timore e speme  
gran pezzo intorno al cor pugnato insieme  
(VII, 26, 6-8).

Così nelle precedenti edizioni si chiudeva l'ottava:

[...]  
dove Ruggier con palpitante core  
aspettata l'avea forse quattro ore<sup>19</sup>.

Se dunque la versione originale reca senso puramente denotativo e qualifica uno stato d'animo (« con palpitante core »), posto in relazione a un elemento di realtà commensurabile (« aspettata l'avea forse quattro ore »), la riscrittura espunge l'approssimazione cronologica a favore di un indeterminato « gran pezzo », che può convenire anche a un dissidio immaginativo, disancorato dal fluire del tempo. Per altro verso si introduce un avviso di maggior tensione (« avean timore e speme [...] »), sia pur ossequente ad archetipi vulgati (si pensi anche soltanto alla « battaglia de li diversi pensieri » di dantesca memoria).

A questa inquietudine presto sedata, a questa bramosia poi soddisfatta, fa da contrasto, nel canto successivo, il più sofferto sconvolgimento del protagonista. Mentre lo smaniare di Ruggiero corrisponde a un desiderio impellente, che prelude all'appagamento, l'instabilità di Orlando scaturisce da una sottrazione. L'eguale sfondo notturno accoglie altri tormenti:

La notte Orlando alle noiose piume  
del veloce pensier fa parte assai.  
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume  
tutto in un loco, e non l'afferma mai  
[...] (VIII, 71, 1-4).

In uno scorcio di alto pregio letterario, ove s'incastona anche una comparazione di ascendenza classica<sup>20</sup>, il moto senza posa del « veloce pensier » si trasmette al giaciglio, traducendosi quasi in notazione visiva. Il fervido colloquio interiore del paladino, senza dar adito a vagheggiamenti di idillio, assume carattere di aspro rimprovero a sé stesso, e culmina in un presagio di morte:

Oh infelice! oh misero! che voglio  
se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?  
O sommo Dio, fammi sentir cordoglio  
prima d'ogn'altro, che di questo danno.  
Se questo è ver, con le mie man mi toglio  
la vita, e l'alma disperata danno.—  
Così, piangendo forte e sospirando,  
seco dicea l'addolorato Orlando  
(VIII, 78, 1-8).

Anche in questo caso la revisione del '32 importa un raffinamento formale e una più robusta orditura del passo. Le edizioni anteriori recitano infatti: « Se gli è vero, io son morto, io mi dispero, / me stesso uccido, all'inferno mi danno » (VIII, 78, 5-6). Nella sequenza cumulativa di tale versione l'immagine funebre tollera qualche ambiguità, poiché da un lato acquista valore metaforico, attenuativo (morte come simbolo di disperazione), dall'altro si associa a corposi presentimenti di pena ultraterrena. La nuova stesura beneficia di un aggiustamento di tono e di una maggiore concentrazione, che tende a eliminare sottolineature brevi; cosicché i due membri « io mi dispero [...] all'inferno mi danno » sono raccolti in una clausola calibrata: « l'alma disperata danno ».

Questa resa testuale meglio si conforma anche all'ottava seguente (VIII, 79), di nobile retaggio, ove il ritratto dell'eroe « punto da' suoi pensieri acuti et irti » prelude all'incubo, alla proiezione onirica delle sofferenze coscienti. Nella galleria di personaggi di questi canti Orlando rappresenta dunque il termine di una transizione, la figura di un tormento che marca il sembiante, che traluce in atti irriflessi. Di simile principio costruttivo l'Ariosto farà tesoro nel metter di nuovo mano al poema; l'inserito del '32 conduce a conseguente sviluppo siffatto modulo di individuazione. Se Olimpia assume connotati analoghi, per dedizione e nobiltà di affetti, a quelli del protagonista e se il più recente referto esibisce simmetrie con l'anteriore diagnosi, le coordinate del dramma si differenziano dagli schemi già praticati. Alle ambascie di Orlando e di Ruggiero, l'uno oppresso dai fantasmi del distacco, l'altro dai dubbi dell'attesa, si sostituisce il trauma di un abbandono inaspettato, proditorio<sup>21</sup>. E' quello il caso estremo, devoluto alla giunta seriore, di trasposizione dell'accadimento nei moti vitali della *dramatis persona*: dove la sottigliezza interpretativa, forte di una scrittura più sapiente, corona l'esempio di decantazione sentimentale.

*Andrea Baldi*  
*University of California, Los Angeles*

\*Il presente studio è stato condotto nell'ambito di un seminario tenuto, presso il Dipartimento di Italiano della University of California, Los Angeles, dal Prof. Fredi Chiappelli. Di questa origine risente la stesura qui prodotta, che intende offrire qualche spunto per ulteriori indagini. Al Prof. Chiappelli, cui una grave malattia ha impedito di condurre a termine il corso di lezioni, va un caloroso augurio di guarigione.

## Notes

1. Si vedano, in proposito, R. M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), pp. 112-81, ed E. SACCONI, *Il « soggetto » del « Furioso » e altri saggi fra Quattro e Cinquecento* (Napoli: Liguori, 1974), pp. 161-247.
2. Le citazioni sono tratte da L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a c. di L. Caretti (Torino: Einaudi, 1981). A questa edizione si fa d'ora innanzi diretto riferimento nel testo con il semplice rinvio al canto, all'ottava e ai versi trascritti.
3. Si veda M. SANTORO, *Letture ariostesche* (Napoli: Liguori, 1973), pp. 53-80.
4. Cfr. anche R. BALLEZ, *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du « Roland Furieux »* (Lyon: L'Hermès, 1977), pp. 157-58.
5. Al riguardo si vedano E. SACCONI, *Il « soggetto » del « Furioso »*, cit., pp. 220-23 e A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Erasion in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 121-99. Su quest'ultimo studio, cfr. la recensione di F. CHIAPPELLI in *Sixteenth Century Journal*, XIX (1988), 4, pp. 659-62.
6. « Avea [Alcina] in ogni sua parte un laccio teso, / o parli o rida o canti o passo muova: / né meraviglia è se Ruggier n'è preso, / poi che tanto benigna se la truova. / Quel che di lei già avea dal mirto inteso, / com'è perfida e ria, poco gli giova: / ch'inganno o tradimento non gli è aviso / che possa star con sì soave riso » (VII, 16, 1-8).
7. Sul valore della fama quale incentivo al culto della virtù, cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 179-81.
8. A questo proposito utili indicazioni possono reperirsi in G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »* (Firenze: Olschki, 1984), pp. 57-58.
9. Cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 175-79.
10. Sulla natura conoscitiva del viaggio celeste, cui viene attribuita « an explicitly ontological-metaphysical dimension », si leggano le osservazioni di A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 185-89.
11. Cfr. R. NEGRI, *Interpretazione dell' « Orlando Furioso »* (Milano: Marzorati, 1971), pp. 33-36; G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »*, cit., pp. 162-67; S. ZATTI, « L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del « Furioso », in *Modern Language Notes*, CIII (1988), 1, pp. 1-30. Per una disamina del motivo della *quête* nella produzione ferrarese, si veda R. BRUSCAGLI, « « Ventura » e « inchiesta » fra Boiardo e Ariosto », in *Ludovico Ariosto: lingua stile e tradizione* (Atti del Congresso organizzato dai Comuni di Reggio Emilia e di Ferrara, 12-16 ottobre 1974), a c. di C. Segre (Milano: Feltrinelli, 1976), pp. 107-36.
12. Cfr. L. CARETTI, *L'opera dell' Ariosto*, in *Antichi e moderni* (Torino: Einaudi, 1976), pp. 103-8; W. BINNI, *Due studi critici: Ariosto e Foscolo* (Roma: Bulzoni, 1978), pp. 53-59; M. SANTORO, *L'anello di Angelica* (Napoli: Federico & Ardia, 1983), pp. 83-104. Sui due personaggi ariosteschi, si veda inoltre P. D. WIGGINS, *Figures in Ariosto's Tapestry. Character and Design in the « Orlando Furioso »* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986), pp. 67-139.
13. Cfr. R. NEGRI, *Interpretazione dell' « Orlando Furioso »*, cit., pp. 41-43.

14. « Comincia l'eremita a confortarla/ con alquante ragion belle e divote;/ e pon l'audaci man, mentre che parla,/ or per lo seno, or per l'umide gote:/ poi più sicuro va per abbracciarla [...] » (VIII, 47, 1-5); e si considerino inoltre gli sviluppi successivi, fino all'ottava L.

15. In proposito, si valutino le conclusioni di A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 199-204.

16. Cfr. anche G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' « Orlando Furioso »*, cit., p. 61.

17. Fondamentale lo studio di F. CHIAPPELLI, « Sul linguaggio dell'Ariosto », in *Ludovico Ariosto. Convegno internazionale* (Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1975), pp. 33-48; e, dello stesso autore, « Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne », in *Filologia e Critica*, XXIX (1984), pp. 29-41.

18. Sul processo di trasformazione individuabile nelle varie stesure, oltre ai sopra citati interventi di F. CHIAPPELLI, cfr. G. CONTINI, « Come lavorava l'Ariosto », in *Esercizi di lettura* (Torino: Einaudi, 1974), pp. 232-41, e C. SEGRE, *Esperienze ariostesche* (Pisa: Nistri-Lischi, 1966), pp. 29-41.

19. Per l'analisi della stratigrafia del *Furioso* si adotta L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a c. di S. Debenedetti e C. Segre (Bologna: Commissione per i testi di lingua [ma: Firenze: Olschki], 1960). A questa edizione vien fatto d'ora innanzi diretto rinvio nel testo.

20. « [...] / qual d'acqua chiara il tremolante lume, / dal sol percossa o da' notturni rai, / per gli ampi tetti va con lungo salto / a destra et a sinistra, e basso et alto » (VIII, 71, 5-8); il rinvio è all'*Eneide* (VIII, 22-25).

21. Cfr. F. CHIAPPELLI, « Sul linguaggio dell'Ariosto », cit., pp. 42-48.